Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

№ 17 (729) ПОНЕДЕЛЬНИК, 30 МАРТА 1936 г. ЦЕНА 20 коп.

БОЛЬШАЯ УДАЧА

Фильм «Партийный билет» еще одно яркое свидетельство непрерывного роста советской кинематографии. Авторы фильма — сценарист Виноградская и режиссер Пырьев — смело взялись за тему огромной политической актуальности. Это тема о революционной классовой бдительности, партийной бдительности. Исключительно сложная и ответственная задача удачно разрешена авторами фильма и всем постановочным коллективом. Сила фильма, прежде всего, в его огромной правдивости, в его жизненности, в художественной убедительности, в умелом показе наиболее характерной для нашего времени защитной маскировки классового врага.

Вся страна живет под знаком усиления революционной бдительности на всех участках социалистического строительства. Ленинская партия приводит в порядок свое партийное хозяйство и ныне вступила в очень ответственный период выдачи новых партийных билетов. В этот момент — появление таких произведений искусства, как «Партийный билет», не только усиливает арсенал средств большевистского воздействия на массы, но показывает со всей очевидностью, что политическая острота и актуальность тематики, еще недавно пугавшая некоторых наших художников, может найти себе адекватное, сильное художественное выражение. Необходимо только соблюдение следующих условий: авторы произведения должны овладеть темой и продумать ее до конца, внутренне с нею сжиться. В фильме «Партийный билет» идея произведения не привнесена извне, а является неот'емлемой составной частью системы художественных образов, составляет с нею единое органическое целое. Перед авторами фильма была реальная опасность — пойти по линии иллюстрирования средствами кино острых публицистических положений. Этого не случилось благодаря высокому мировоззренческому уровню сценария тов. Виноградской, ясности перспективы и политическому такту режиссера Пырьева.

В «Партийном билете» нет напыщенной, нежизненной, схематической риторики, нет людей, как воплощения отвлеченных принципов, все герои фильма (Анна — Войцик, Павел — Абрикосов, Яша — Малеев, секретарь парткома — Горюнов, отец Анны — Антимонов) характерны и правдивы.

Найдутся, конечно, люди, которые с высоты своего «эстетического величия» об'явят «Партийный билет» тенденциозным фильмом, но тенденция, как известно, тенденции рознь. Энгельс в письме к Минне Каутской говорит: «что тенденция должна вытекать из самой ситуации и действия, на нее не нужно указывать...». Это значит, что художник не может навязывать зрителю определенную тенденцию, не вытекающую из самого действия. Именно эта тенденциозность, в лучшем смысле этого слова, имеется в «Партийном билете». Из плавного развертывания сюжета, из четко очерченного противопоставления двух миров — старого, представленного в образе маскирующегося классового врага (Куганов—Зюбин) и нового, представленного в образах Яши, Анны, ее отца, секретаря парткома, партийной организации в целом, вырисовывается центральная идея произведения, — революционная классовая бдительность.

Политическая заостренность фильма отнюдь не снижает художественных достоинств произведения, а наоборот, придает ему огромную внутреннюю силу, убедительность, большую эмоциональность.

Происходит это потому, что тенденциозность здесь тесно связана с вопросами мировоззрения и партийности в искусстве. Чем более четко представляет себе художник философию и великий социальный смысл нашей эпохи, чем органичнее и цельнее его мировоззрение питающееся соками социалистической действительности, чем больше он связан бесчисленными нитями с нашим народом, тем идейно полнокровнее, художественно совершеннее создаваемое им произведение искусства. Это лишний раз доказано на опыте фильма «Партийный билет». Он захватывает, держит зрителя в напряжении силою своей политической направленности, выраженной в художественной форме. Фильм не только показывает звериный оскал врага, принявшего новое обличие, но с исключительной силой передает биение пульса нашей современности. Фильм — большая удача Мосфильм и всего постановочного коллектива. Своими последними картинами — («Мы из Кронштадта» и «Партийный билет») Мосфильм успешно соревнуется с орденоносной студией Ленфильм. Заметно вырос и окреп творческий коллектив студии, показавший, какими огромными творческими возможностями он располагает. Эти успехи обязывают к новому творческому под'ему, к разработке политически-актуальных тем нашей современности, к полноценному их художественному раскрытию. И мы не сомневаемся, что руководство и творческие работники студии сделают все для того, чтобы создать новые шедевры советского киноискусства.

ПОДАРОК X С'ЕЗДУ КОМСОМОЛА

В подарок X с'езду ленинского комсомола наша бригада поставила звуковой короткометражный фильм «Ворошиловский стрелок».

Основная идея фильма — показать, как трудящиеся нашей страны изучают стрелковое дело.

Члены бригады работали над фильмом дружно и спаянно. Уже при разработке режиссерского сценария вся группа активно включилась в работу. Художником Сагаловичем задолго до с'емок были зарисованы все кадры и сделаны макеты и рабочие чертежи декораций. Оператор Пахомов работал над разработкой режиссерского сценария в тесном содружестве с режиссерами Кондахчан и Мельник. Одновременно композитор Березовский писал музыку марша ворошиловских стрелков на текст тов. Ставроцкого, а бригада режиссера Ю. Меркулова делала необходимую мультипликацию.

Во время подготовительного периода мы провели два обсуждения режиссерского сценария — в ЦС Осоавиахима и на активе комсомола.

Благодаря организованной и слаженной работе во время подготовительного периода мы быстро перешли к с'емкам и закончили их в 10 дней.

В процессе монтажа мы просматривали всей бригадой отдельные куски и обсуждали их совместно с творческими работниками, что практикуется в нашей студии редко.

В работе над «Ворошиловским стрелком» комитет комсомола и треугольник студии оказывали нашему молодежному коллективу повседневное внимание и дружескую помощь.

С'емочная комсомольская бригада Мостехфильма: КОНДАХЧАН, МЕЛЬНИК, ПАХОМОВ, САГАЛОВИЧ, КАЦИС и БРИТИКОВ.

28 марта 1936 года.

У МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Молодые композиторы написали к X с'езду ВЛКСМ ряд симфонических произведений. Композитор **Михаил Душский** закончил драматическую симфонию в 4 частях «Ветр с Украины» — для большого оркестра, хора и солистов. Текст к симфонии — И. Сельвинского и П. Тычина. **В. Юровский** написал большое симфоническое произведение «Карнавал» на тему о карнавале в Парке культуры и отдыха им. Горького. Композитор **Франц Сабо** закончил симфонию «Сказание о героях» для оркестра, хора и солистов. Симфония посвящена комсомольцам-стахановцам Сталинградского тракторного завода.

ФЕСТИВАЛЬ В МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

В семнадцати районах Московской области открылся кинофестиваль колхозной молодежи. Фестиваль проходит с большим успехом. В гор. Тарусее первыми были показаны фильмы «Крестьяне» и «Космический рейс». На торжественном открытии присутствовало 450 делегатов лучших представителей молодежи района. Очень активно прошло обсуждение просмотренных фильмов. В селе Константиново первым был показан фильм «Подруги». На фестивале—500 делегатов. Все они обеспечены питанием и ночлегом.

В ряде районов фестиваль проводится не только в театрах районных центров, но одновременно и в нескольких пунктах на передвижках.

По области кинофестиваль будет проведен в две очереди. В первую, начатую сейчас, будет обслужено 22 района. По районам, где не начался фестиваль, идет усиленная подготовка. Начались выборы делегатов.

„ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ ГОД"

Росснабфильм начинает рассылку по краям и областям РСФСР нового звукового полнометражного фильма «Замечательный год». Фильм (производство Союзкинохроники, режиссер Ник. Соловьев) посвящен показу успехов социалистического строительства в 1935 году. Картина заканчивается синхронной **с'емкой речи товарища Сталина на первом всесоюзном совещании стахановцев промышленности и транспорта.**

Из первой очереди в 35 копий Москва и Ленинград получат по пяти копий, Ростов-Дон и Новосибирск—по две копии и т. д. Всего будет разослано 100 копий.

★

[illegible]ово-черноморская и западно-сибирская краевые конторы Росснаб[illegible] [illegible]ючили договор на соревнование по лучшему продвижению [illegible]мечательный год». Договор [illegible]тривает проведение мас[illegible] на селе, обслуживание [illegible] количества зрителей,

„ОВИЕДО"

ЛЕНИНГРАД. **(От наш. корр.).** Несколько дней в Ленинграде провели испанские рабочие — участники восстания в Астурии, уезжающие после годового пребывания в СССР обратно в Испанию.

Во время их пребывания в Ленинграде было организовано несколько встреч с творческими работниками. Обсуждался вопрос о сценарии «Овиедо», над которым работает писатель Е. Шварц, для режиссера С. Юткевича.

Тема сценария — восстание в Астурии. Беседы с непосредственными участниками астурийских событий дали драматургу богатый материал. Некоторые эпизоды, рассказанные астурийцами, войдут целиком в сценарий.

Мастерская С. Юткевича организовала запись на пленку народных и революционных испанских песен, которые исполняли участники астурийских боев. Эти записи будут положены в основу музыки будущего фильма.



Культпоход работников московского метрополитена им. Кагановича на просмотр фильма «Мы из Кронштадта» в 1 Художественный кинотеатр.

Фото. С. Шингарева.

Над чем мы работаем

Михаил ЧИАУРЕЛИ

— В тифлисской студии Госкинпром Грузии я начал работу над новой картиной — «Арсен». Сценарий для нее написан мной и заслуженным деятелем искусства драматургом Шаншиашвили. Картина посвящена восстанию крестьян Восточной Грузии в начале XIX столетия против своих феодалов и русского самодержавия.

В основу этого кинопроизведения положено сказание о народном герое Арсене. В связи с этим я буду делать фильм, в отличие от моих предыдущих работ — «Хабарды» и «Последнего маскарада» — в стиле народного эпоса. В картине будет широко использован фольклор. Над собиранием старинных народных песен работает композитор Каладзе.

В главных ролях в картине заняты: народная артистка Н. Чхеидзе, актриса-орденоносец Ната Вачнадзе, заслуженная артистка республики В. Анджапаридзе, народный артист республики Имедашвили, заслуженный артист республики Камкрелидзе и известный киноактер Геловани. Центральная роль фильма — Арсена — поручается студенту четвертого курса Тифлисского лесного института Багашвили, который сейчас работает над словом, проходит школу фехтования и верховой езды, пластику, постановку голоса и т. д. В репетиционном периоде он показал большие успехи.

В качестве ассистента занят мой старый сотрудник Геденанишвили, оператор Дигмелов, художник — главный художник театра им. Руставели, заслуженный деятель искусств И. Камрекели, директор группы Мургулия.

Подготовительный период к с'емкам фильма был проведен нормально. К сроку были сданы все эскизы, планы и произведена сценарная переделка. Некоторые затруднения встречаются в репетиционном периоде, так как отдельные актеры были **заняты в смежных картинах, а некоторым мешала театральная работа. Репетиции продолжаются до сих пор. Начало первых павильонных с'емок предполагается в первой половине апреля. Основные с'емки павильонов намечено закончить в июне, после начнутся натурные с'емки, которые будут проводиться преимущественно в Кахетии. В массовых сценах** [illegible]

Лев СЛАВИН

— Сечас идут с'емки фильма «На большой дороге», в создании сценария которого я принимал участие совместно с Лапиным и Хацревиным. Картину делает режиссер Илья Трауберг. Она будет готова в начале мая.

Сейчас я заканчиваю работу над сценарием для второй серии «Юности Максима» — **«Возвращение Максима».** Над сценарием я работаю уже семь месяцев. Центральные образы картины — Максим и Наташа — были предопределены не мной, а авторами сценария первой серии — Козинцевым и Траубергом. Я оказался как бы в роли воспитателя переданных мне уже взрослых людей. Это обстоятельство отчасти и затянуло работу.

Основной замысел «Возвращения Максима» — показать, как работали профессиональные революционеры-большевики во время царского режима. В отличие от первой серии («Юность Максима»), где партия показана в эпоху мрачной реакции, во второй серии ставится задача показать партию в период под'ема рабочего движения. В картине будет показана деятельность центрального органа партии газеты «Правда» в 1914 году, деятельность фракции большевиков в четвертой государственной думе и другие моменты легальной работы партии и подполья.

«Возвращение Максима» будет продолжением «Юности Максима» по основным образам фильма, но в отношении сюжета это будет самостоятельное кинопроизведение. Картину будут ставить режиссеры Козинцев и Трауберг в студии Ленфильм.

Александр РЖЕШЕВСКИЙ

— Я работаю над сценарием большого художественного фильма «Москва». В этом строго сюжетном кинопроизведении будет дана Москва эпохи **Сталина,** Москва сегодняшняя, Москва — как сердце отечества мирового пролетариата. На вопрос о жанре мне хочется ответить так: это будет самая счастливая трагедия. И вот, что я под этим понимаю. Представьте себе, что умирает редкой чистоты и благородства человек, старый рабочий, который всю свою жизнь, всего себя отдал без остатка священной борьбе за освобождение угнетенных всего мира. Этот человек, умирая, видит, что его надежды и его усилия не только не пропали даром, но что идеи Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, которым он был предан, расцвели прекрасными красками на одной шестой части земного шара. Я думаю, что смерть такого человека, дожившего до прекрасного воплощения великих идей, будет той трагедией, которую мы можем назвать счастливой.

Я никогда так не любил свою работу, как люблю мою «Москву». Работаю с большим наслаждением, хотя мне и очень трудно. Трудности об'ясняются, главным образом, чрезвычайной серьезностью темы. Но преодоление трудностей дает громадное наслаждение и уверенность в победе.

«Москвой» я завершаю большой творческий этап. Я никогда не писал того, что не являлось моей внутренней темой. «Москва» в этом отношении особенно показательна.

Я приложу все свои силы, чтобы взятая мной гигантская тема была решена с достойной глубиной и размахом.

„МЫ ИЗ КРОНШТАДТА"

НА ВЕЧЕРЕ В КОЛОННОМ ЗАЛЕ ДОМА СОЮЗОВ

28 марта в Колонном зале Дома союзов состоялся вечер, посвященный фильму «Мы из Кронштадта».

Громадный, залитый огнями зал был переполнен. Сюда пришли рабочие заводов и строек, колхозники, студенты, краснофлотцы, красноармейцы, профессора и инженеры.

После просмотра состоялось обсуждение фильма.

Под бурные аплодисменты собравшихся на трибуну поднялись члены президиума тт. Фурер, Шумяцкий, Усиевич, Бабицкий, Вишневский, Дзиган, Бушуев, Есипова, Березко, Зайчиков, Никита Изотов, Иоганн Альтман.

— Этот фильм, который говорит о геройстве, о славе, о многогранной и бурной эпохе Октября, — сказал, открывая обсуждение, начальник ГУКФ тов. Шумяцкий, — является большой победой советской кинематографии. Из сочетания дерзаний двух мастеров родилось это произведение. Созданию его мы обязаны драматургу и горячему стороннику кинематографии Всеволоду Вишневскому и талантливому режиссеру Е. Дзигану.

— Обещание, данное к 15-летию советской кинематографии любимому вождю народов товарищу Сталину, создать произведение, достойное нашей великой эпохи, — говорит в заключение тов. Шумяцкий, — мы выполняем. Но задача наша этим не исчерпывается. Мы должны притти к новым большим победам на фронте социалистического искусства.

С волнением слушали собравшиеся страстную речь драматурга Вс. Вишневского. Он рассказал о том, как весь творческий коллектив был проникнут идеей этой постановки, как моряки и командиры Красного флота, которые заслужили право быть отнесенными к числу создателей этого фильма, помогали разыграть грандиозную симфонию десанта.

Вишневский рассказал о том, почему он оставил все другие дела и целиком посвятил себя созданию этого фильма.

— Это нужно было потому, что история революционного флота огромна. Мы — участники великих боев — обязаны рассказать молодому поколению о революционном прошлом Балтфлота. Я хотел отдать революционный долг стране и показать героические образы моряков-большевиков, вынесших на себе все тяжести гражданской войны, — заявил он. — В этом фильме я рассказал только о трех днях, но все мои помыслы будут отданы партии, народу, социалистическому искусству.

Режиссер Дзиган поделился воспоминаниями о горячих днях работы над фильмом.

— Перебросив с'емки из Кронштадта в Севастополь, мы и здесь стремились передать неповторимый колорит красок Кронштадта.

Тов. Дзиган вспоминал об интересных с'емках десанта, о постройке окопов, о той огромной помощи, которую оказал в создании фильма Красный флот и армия.

После краткого выступления героя отбойного молотка, орденоносца Никиты Изотова, слово получил самый молодой член творческого коллектива Миша Гуриненко.

— Я занимаюсь в школе и до этого ни в каких картинах не участвовал, Но, когда прочел сценарий тов. Вишневского «Мы из Кронштадта», решил сыграть героя. Картина, которую мы создали, мне очень нравится. Она показывает, какой решительный отпор мы дадим врагу, если он осмелится перешагнуть наши границы, — заявляет Миша под аплодисменты зала.

В заключение т. Иоганн Альтман отметил громадное мобилизующее значение фильма «Мы из Кронштадта».

— От имени советских писателей, — заявил он, — я поздравляю товарищей, создавших этот волнующий фильм. Они доказали, что мы можем разить врага не только пулей, но и могучим оружием советского искусства.

ЭЛЬ.

МЫ ВИДЕЛИ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ЛЕНИНГРАД. **(От наш. корр.).** В Ленинграде закончился кинофестиваль молодежи Петроградского района. Фестиваль прошел весьма организованно и вызвал много откликов на предприятиях района.

Делегаты фестиваля послали коллективное письмо во Всесоюзный комитет по делам искусств — тт. **П. М. Керженцеву** и **Б. З. Шумяцкому,** в котором пишут:

«В течение пяти дней мы смотрели кинофильмы, слушали доклады и выступления творческих работников Ленфильм. Целиком или в отрывках мы просмотрели около 40 художественных и хроникальных фильмов, ознакомились с прошлым и настоящим советской кинематографии, с творчеством ее ведущих мастером, с техникой кинопроизводства.

Мы видели новые замечательные произведения советского кино — «Мы из Кронштадта» и «Семеро смелых».

Кинофестиваль вызвал громадный интерес не только у молодежи, но и у всех трудящихся района. На заводах, предприятиях, в учебных заведениях — всюду интересовались фестивалем. Нас, делегатов, просили рассказывать подробно о всем, что мы видели.

Громадная тяга к искусству требует еще более широкого ознакомления трудящихся с лучшими его образцами. Мы предлагаем в ближайшее время организовать фестивали и по другим отраслям искусства — музыке, театру и пр.».



Кадры из экстренного выпуска Союзкинохроники — «НОВОСТИ ДНЯ» — «Под'ем субстратостата».

Подготовка к 20-летию Октября

Тематический план будущего производственного года обычно начинали готовить в студиях не раньше **сентября. В результате большинство режиссеров получало сценарии лишь в начале лета. И первые месяцы производственного года пропадали зря. Творческая секция Мосфильм впервые организовала заблаговременно обсуждение наметок планов следующего, 1937 года.** На совещании 27 марта присутствовал ряд писателей, драматургов и сценаристов.

Выступившая с докладом о наметках плана **1937 года Е. К. Соколовская рассказала о тематике, которая разрабатывается для режиссеров студии.**

Для С. М. Эйзенштейна на 1937 год запланирован сценарий А. Ржешевского «Москва». Для Г. Александрова, заканчивающего фильм «Цирк», подготовляются два сценария из эпохи гражданской войны — «Золотой запас» Липатова и «Таинственный остров» Чауша и Жуховицкого. Обе вещи должны быть сданы в апреле.

Эсфирь Шуб получила сценарий Шкловского «По следам Пушкина», написанный по материалам Оксмана и Тынянова. Второй сценарий для этого режиссера пишут параллельно два автора — Б. Агапов и М. Светлов. Срок сдачи одного сценария 1 апреля, другого — 1 мая.

К 1 мая должен быть сдан и сценарий Б. Лапина и З. Хацревина «В дальних портах» для режиссера Райзмана, который сейчас работает над постановкой исторического фильма «Последняя ночь» по сценарию Е. Габриловича.

Режиссер **М. Ромм** после постановки фильмов **«Тринадцать» и «Пиковая дама» будет ставить в 1937 году сценарий В. Гусева «Три солдата», который автор** сдает студии 15 **июля.**

Дирекция студии предложила Г. Рошалю перейти от исторической тематики на современную, справедливо считая, что этому крупному режиссеру нужно создать фильм на материале советской действительности. Писатель А. Авдеенко выразил желание работать с Г. Рошалем. 1 сентября т. Авдеенко сдает сценарий «Человек-песня» на транспортном материале.

Режиссер В. Строева предполагает сделать фильм о советской женщине по сценарию К. Виноградской «Член правительства». Сценарий должен быть готов к 1 мая.

Режиссер Е. Дзиган, прекрасно сработавшийся с драматургом Вс. Вишневским, будет делать и следующий фильм по его сценарию — «Мы русский народ». Срок сдачи сценария — 1 апреля. Драматург Н. Погодин, в последнее время начавший принимать большое участие в работе режиссера Червякова над фильмом «Заключенные», взял на себя обязательство к 1 мая написать для этого режиссера сценарий под условным названием «Танк». Для режиссера Татьяны Лукашевич намечен сценарий Кананыкина «В адрес мечты», который автор сдает студии в ближайшие дни.

Получен сценарий И. Бачелиса и М. Долгополова «Последний дозор» для режиссера В. Журавлева. Для следующих его постановок намечены сценарии: Л. Кассиля — «Три точки» и Гребнера — «Военная тайна». Для режиссеров Правова и Преображенской намечен сценарий «Степан Разин». Для режиссера Левкоева есть только сюжетная заявка сценариста Резник — «Стахановец».

Неизвестно еще, что будут ставить в 1937 году 12 режиссеров — Мачерет, Медведкин, Минц, Марьян, Птушко, Васильчиков, Зиновьев, Леонтьев, и вгиковцы — Клевайчук, Фролов, Андриевский и Иванов. Часть из них не имеет еще сценариев и для 1936 года. Некоторый сценарный резерв, — говорит т. Соколовская, — мы получили от авторов, которым заказаны вещи без ориентации на определенных режиссеров.

Такие сценарии уже частично поступили от тт. Гаврилова — «Подводники», Абрамова и Рахтанова — «Кросс-Коунтри», «Миндлина — «Город солнца». В апреле должны быть сданы сценарии: Олейникова — «Бабушкина география», Лунина — «Осажденная молодость», Анны Ян — «Сын снегов», Черненко и Лаврухина — «Сталинград». В мае — «Член РВС» Прута и Левидова. В июне эти же авторы сдают сценарий «Женщина», писатель Л. Островер сдает сценарий «Лейтенанты», сценаристка М. Смирнова — «Ковбои», в июле — Л. Овалов — «Уральская девчонка», Мещеряков — «Кола Бреньон», и в сентябре Л. Соболев — «Краснофлотцы», Ермолинский — «Двадцатилетние».

Закончив перечисление этих заготовок, т. Соколовская еще раз подчеркнула, что это только наметка, а не план, и что летом предстоит еще большая работа по окончательному укомплектованию сценарного портфеля.

Выступивший в прениях **т.** Бачелис («Комсомольская правда») заявил, что недостаток плана заключается, главным образом, в том, что в нем не отражено будущее нашей страны. Он говорил о том, что год двадцатилетия Октябрьской революции явится не только годом подведения итогов, но и годом грандиозных перспектив. И фильмы, выходящие в юбилейный год, не должны строиться исключительно на истории.

С резкой критикой плана выступил тов. Прут, требовавший, чтобы на каждого режиссера заготавливалось не меньше трех-четырех сценариев.

Тов. Зайцев внес предложение о создании единого творческого центра для об'единения писателей и драматургов, работающих в кино, с профессионалами-сценаристами. Он же поставил вопрос о привлечении на работу в кино таких театральных режиссеров, как Попов и Охлопков. Сценаристка т. Виноградская говорила о необходимости более тесной работы авторов с режиссерами.

Тов. Вовсы (газета «Кино») отметил большие успехи, достигнутые студией Мосфильм за последнее время. Анализируя заготовки на 1937 год, он указал, что это, конечно, еще не план, а сырой набросок, над которым предстоит серьезная работа. Но уже можно предположить, что ряд сценариев обещает создание крупных фильмов, например «Москва» А. Ржешевского, «Клятва в действии», «Краснофлотцы» Л. Соболева, «Кола Брюньон» Т. Мещерякова. Тов. Вовсы поддержал мнение тов. Бачелиса о том, что нужно прорваться в будущее, и конкретно предложил отразить в темплане 1937 года такие вопросы как ликвидация буржуазных и мелкобуржуазных пережитков в сознании людей, на таких темах, как дружба и товарищество, семья и быт, содружество народов Союза.

Одним из последних выступил тов. Медведкин, который заявил, что план этот имеет под собой реальную почву и вполне осуществим. Тов. Медведкин говорил о недопустимости слишком долгой работы режиссера над фильмом — полтора-два года — и закончил свою речь пожеланием, чтобы каждый режиссер и сценарист заботились о плане 1937 года и искали бы интересных тем и авторов.

Остановившись на предложении т. Прута о заготовке нескольких сценариев на одного режиссера, т. Соколовская заявила, что это было бы в первую очередь, недоверием к авторам и напрасной тратой денег.

— Кинематографисты и писатели — заканчивает т. Соколовская, — теперь уже не спорят о том, кто сделает первый шаг — кинематографисты ли к писателям, или писатели к кинематографистам. И писатели и кинематографисты составляют одну большую дружную семью, и это является залогом создания большой советской кинематографии.

О. АФАНАСЬЕВА.



«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ». Режиссер В. Строева, оператор Л. Косматов. Производство Мосфильм. На снимке: засл. арт. республики Плотников в роли Климова в эпизоде со знаменем.

ДЕЛАТЬ ФИЛЬМЫ ЛУЧШЕ, БЫСТРЕЕ, ДЕШЕВЛЕ

Еще на XV партийном с'езде товарищ Сталин сказал: «...мы имеем такие минусы, как водка в бюджете... Я думаю, что можно было бы начать постепенное свертывание водки, вводя в дело вместо водки такие источники дохода, как радио и кино».

Эта директива в отношении кино еще не выполнена. Однако уже сейчас имеются все предпосылки к тому, чтобы в сравнительно короткий срок превратить кино в крупный источник государственных доходов.

Общая валовая выручка киносети еще незначительна. В 1935 году она составила около 390 млн. рублей, в 1936 году, по ориентировочным данным, выручка достигнет 500 млн. рублей. Однако и эта цифра явно недостаточна по сравнению с нашими возможностями. Затраты населения на кино в 1935 году в Союзе составили всего около 2,3 руб. на каждого жителя. Расход крайне незначительный. Увеличив выпуск картин, улучшив их качество и расширяя киносеть, мы в кратчайший срок сможем резко повысить поступления.

С выпуском картин на экран киностудиями дело обстоит еще плохо. Ленфильм фактически выпустил в 1934 г. всего 4 звуковых и 6 немых картин, а в 1935 г.—7 звуковых, 3 немых и 2 немых варианта звуковых фильмов. Мосфильм выпустил в 1934 году 4 звуковых и 6 немых фильмов, в 1935 году—6 звуковых, 8 немых и 3 немых варианта звуковых фильмов. В последние два года удельный вес Мосфильм и Ленфильм в продукции киностудий Союза значительно вырос. Выпуск картин этими двумя студиями больше чем на половину определил собой все прокатные возможности последних двух лет по новым картинам. А ведь и среди указанного количества картин были и малозначительные и даже просто плохие.

Наблюдающиеся иногда очереди в кино, невозможность попасть на хорошую картину в вечерние сеансы создают впечатление о недостаточности у нас кинотеатральных помещений. Спора нет, существующая сеть недостаточна. Но нельзя однако забывать и о том, что пропускная способность действующих киноустановок используется недостаточно. Колебания выручки чрезвычайно велики—у нас здесь имеются большие резервы. В московском кинотеатре «Ударник» в 1935 г. выручка доходила до 15,5—17,5 и даже 32,5 тыс. руб. в день; между тем были дни, когда выручка падала до 1,5 тыс. руб. Во всяком случае, выручка в 2,5—3 тыс. рублей—явление частое. То же наблюдается и по другим театрам. Это говорит о плохой работе самих театров (плохая реклама, отсутствие связи с предприятиями, рабочими коллективами и пр.) и о недостаточности фонда картин.

Увеличение поступлений киносети означает соответствующий рост налоговых поступлений и, что не менее важно, обеспечит рентабельность фильмов.

Ленфильм закончил 1934 г. с незначительной прибылью. В 1935 году небольшую прибыль дали и Ленфильм и Мосфильм. Это значит, что сумма, поступившая по прокату фильмов, покрыла с излишком амортизационные погашения, падавшие за этот отрезок времени на эти фильмы. Но такой результат получается при рассмотрении результатов работы студий в целом. Фактически же рентабельность студий держалась на «Чапаеве», «Веселых ребятах» и еще 2—3 картинах. Еще очень много убыточных картин. Такие фильмы, как «Джоу», «Весенние дни», «Хочу жить», «Мечтатели», «Конвейер смерти», «Женитьба Яна Кнукке», «Секрет фирмы», «Чудо», принесли огромные убытки. Много картин находится лишь на грани безубыточности. Мы обязаны добиться того, чтобы каждая выпускаемая на экран картина не только окупала себя, но и была высокорентабельной.

Так как студии получают в настоящее время только 65 проц. прокатных поступлений и кроме производственных расходов по картинам имеются еще значительные затраты на массовую печать, рекламу и т. д., то, чтобы только окупить себя, средний фильм должен стоить не больше 700—750 тыс. руб. Даже такой фильм, как «Юность Максима», принес Ленфильм за год всего 1.060 тыс. руб., а обошелся он с массовой печатью и прочими эксплоатационными расходами примерно 1.500 тыс. рублей.

Если раньше наши студии жили за счет эксплоатации старого фонда картин, то сейчас положение должно резко измениться. Темпы нашего строительства и культурного развития, невиданный рост запросов и требований трудящихся масс обязывают нас быстрее продвигать фильмы, повести еще более решительную борьбу с расхлябанностью и расточительностью в финансовой политике и практике кинопромышленности. Опыт доказал, что можно относительно недорого делать хорошие картины, быстро и с избытком окупающие себя. Дороговизна картин и перерасходы происходят по многим причинам. Студии в погоне за сценариями довольно легкомысленно заключают договоры и разбрасывают авансы. Расходы эти падают на выпущенные фильмы. Часты ненормальности с приглашением всяких «имен», и непременно почему-то иногородних.

Срок производства картин еще непозволительно велик. Средняя продолжительность производства выпущенных в 1935 году Ленфильм звуковых картин составляет 13 месяцев при плане в 9 месяцев.

Стоимость картины часто повышается и вследствие прямой бесхозяйственности, чрезмерных затрат на материалы, лишних с'емок и т. д.

В кинематографии, к сожалению, еще не изжито убеждение, что «победителя не судят»; картина, мол «получилась»—значит, все в порядке. Этому надо об'явить решительную борьбу. За высокое идеологическое и художественное качество картины—всяческое поощрение; за перерасходы, бесхозяйственность и расточительность нужно призывать к суровому ответу, не взирая на лица и без «скидок» на качество картины.

Делать картины быстрее, лучше и дешевле—вот основная, решающая задача нашей кинематографии.

М. КОГАН

ПРОТИВ ФОРМАЛИЗМА И НАТУРАЛИЗМА

У ХУДОЖНИКОВ

Неуверенно, осторожно развертывается самокритика на собраниях московских художников. Правда, вступительная речь председателя московского союза художников тов. Вольтера на предпоследнем собрании была значительно конкретнее, чем его предыдущие выступления. Он правильно ориентировал аудиторию, указывая на художников П. Кузнецова, Фонвизина, Барто, как не проявляющих сколько-нибудь заметных попыток отделаться от сугубо формалистических тенденций в своем творчестве; на художника Калмана, недостаточно самокритически осознавшего свои натуралистические и стилизаторские ошибки. С достаточной определенностью были отмечены им косность, упорство в творчестве застывших на формалистических позициях Фаворского и Тышлера.

Но, видимо, отповедь всяким «стилистическим» извращениям в изоискусстве еще недостаточно убедительно звучит для некоторых художников. Это видно хотя бы из выступлений того же Фаворского, не принимающего адресованных ему с полным основанием обвинений в формалистических извращениях. Его малоубедительная речь не обнаружила искреннего стремления сделать искусство доступным широким массам советских зрителей. Чего стоит, например, утверждение им старой русской живописи, иконы, как классического образца для современного нам творчества!

Такой же пиэтет, но уже к футуристическим принципам, обнаружил и Татлин, бывший соратник пресловутого Ларионова. По его словам, мало одного желания служить своим искусством социалистическому строительству. Нужны еще и мобильность, умение перестроиться, которое он у себя не обнаруживает. Во всяком случае, Татлин хочет сохранить за собой право войти в нынешнее искусство со всем комплексом своих сомнительных достижений в деле изучения «аналитического искусства».

Этому консервативному выступлению выгодно противостоит речь тов. Богородского, нашедшего смелость признать у себя недостаточное умение раскрыть образ, без чего, по существу, и нет настоящего искусства. Правильны также его замечания по поводу работ Бродского, отличающихся большими формальными качествами (хотя бы в технике рисунка), но все же далеки от живописного образа.

Богородский резко критикует извращения в искусстве, снижающие общий уровень советской живописи. Проводя аналогию с техникой, где стахановцы опрокинули старые нормы, он указывает на то, что пролетариат опрокинет точно также и установившиеся в искусстве буржуазные эстетические нормы. И это произойдет вопреки всяким ухищрениям «левых» художников, вопреки некоторым критикам, подчас недостаточно дальновидным и тормозящим нередко здоровую перестройку художников.

Отклонения от здоровых требований нашего советского зрителя Богородский обнаруживает и у талантливых представителей молодежи. И она грешит поисками красивости, сусальности, мешающей добиться органичности в каждом произведении.

От художника И. Грабаря аудитория по праву ожидала развернутого аналитического разбора наиболее значительных явлений и произведений нашего изоискусства. Тов. Грабарь предпочел углубиться в абстрактное теоретизирование, неожиданно определяя существование таких разновидностей, как формализм «чистый» «ложный», «снобистический» (?!), «заумный» и т. д. Такой метод, в сущности, уводит с пути большевистского разоблачения формализма.

Верным в основном нужно признать выступление художника Конова, который указал на необходимость критического изучения лучших образцов классического наследия, изучения советской действительности.

В ближайшие дни предстоит выезд ряда художников по решению МК партии в колхозы Московской области для проведения культработы. Тесная связь с массами, изучение социалистической действительности помогут художникам продолжение дискуссии провести на более высоком принципиальном уровне, помогут вплотную подойти к созданию высоких образцов советского изобразительного искусства.

В ТВОРЧЕСКОМ КЛУБЕ ВГИК

Дискуссия о формализме и натурализме, проведенная в творческом клубе ВГИК, интересна попыткой проследить исторические условия их возникновения и развития.

Докладчик тов. Лебедев отметил огромное значение статей «Правды», направленных против формалистических ошибок. Подчеркнув, что в проведенных дискуссиях кинематографисты не проявили необходимой самокритики, тов. Лебедев перешел к подробному анализу формалистических проявлений в кино.

— Можно говорить по крайней мере о трех видах формализма. Первый — «классический» формализм, который в его философских основах восходит к Канту, к его учению об незаинтригованности эстетического наслаждения, к его теории, отрицающей утилитарность искусства. Формалистическая теория приводит к утверждению, что искусство существует для немногих. Это толкает художника на трюкачество, на запутанность, на вычурность.

Второй вид формализма—ремесленничество. Формалисты этого типа не отрицают утилитарности искусства, но равнодушны к нему. Они владеют ремеслом, техникой, приемами, но не горят идейно. Они берут готовые ситуации, плоские образы, готовую схему и стараются всякими завитушками приукрасить ее, чтобы она не походила на схему.

Третий вид формализма — самодовлеющее экспериментаторство. Формалисты этого лагеря готовы клясться марксизмом, теоретически они понимают все социальное значение искусства и берутся за постановку самых острополитических тем. Но при воплощении идей, темы, их занимает в первую очередь проблема формы. Не что донести, не чем заразить широчайшие массы, для которых они работают, а как сделать это поинтереснее, повкуснее, пооригинальнее — не похоже на других.

Тов. Лебедев приводит ряд примеров из фильмов «Марионетки», «Частная жизнь Петра Виноградова», «Проспорити», «Гибель сенсации» и др.

Показываются отдельные явления, но не даются обобщения, не выделяется важнейшее, ведущее — таковы признаки натурализма. Тов. Лебедев приводит ряд конкретных примеров из картин разных периодов истории советского кино, в которых натуралистические тенденции особенно сильны. В картине А. Роома «Гонка за самогонкой» показывались типические типы со всеми бытовыми деталями. В картине «Предатель» того же режиссера с излишними деталями показывается публичный дом. В «Частной жизни Петра Виноградова» показывается обстановка, для последней даже написана специальная «симфоническая» музыка. В «Путевке в жизнь» со «смаком» изображается уголовная «малина».

Указывая на необходимость простоты в искусстве, основанной на высоком совершенстве форм, на народность и познание действительности, как на предпосылки подлинного искусства, тов. Лебедев заключает свой доклад конкретными предложениями о критической проработке учебных программ.

В прениях приняли участие тт. Волькенштейн, Тарабукин, Григорьев, Россолювская, Степанов, Анненский, Гаккель и др.

Тов. Волькенштейн указывает на необходимость диференцировать понятие натурализма и формализма. У некоторых художников формалистические ухищрения идут от внутренней пустоты, мастеру нечего сказать. У других — штукарство вытекает из озорства. Есть художники, ищущие свой язык, свою манеру, желающие сделать что-то новое, оригинальное.

— Только тогда,— говорит тов. Волькенштейн, — когда есть настоящая мысль, чувство, можно сделать что-нибудь истинно художественное.

К сожалению, наряду с правильным положением об индивидуальном подходе к художнику, тов. Волькенштейн высказал ряд суждений, вызывающих возражения.

— Надо различать,— говорит он — искусство вредное по содержанию, от формализма.— Надо помнить,—утверждает он далее,— что в истории искусства бывали случаи, когда не сразу доходили до широких масс крупные произведения искусства.

Утверждения тов. Волькенштейна неверны. Бессодержательное формалистическое произведение не менее вредно, чем произведение с реакционным содержанием. Как справедливо отметил в заключительном слове тов. Лебедев, неверна и мысль о недоступности массам больших произведений искусства. Подлинные шедевры имеют глубокое содержание, а это обусловливает их понятность и доступность широким массам, культура которых гигантски выросло.

С интересной речью выступил тов. Тарабукин, рассказавший в яркой, несколько юмористической форме, об опыте левых формалистических увлечений в искусстве.

— Во всех проявлениях формализма есть одна подоплека — отсутствие мировоззрения в широком смысле этого слова. Отсутствие мировоззрения делает формализм и натурализм близкими по существу, об'единяет их. Это толкает художника на простую, не критическую фиксацию того, что есть в действительности. Натурализм ползуч, а формализм жонглирует, он акробатичен. Формализм—признак вырождения стиля.

Таковы вкратце высказанные тов. Тарабукиным взгляды. Давая столь обширное определение формализма и находя его в разные эпохи истории искусства, оратор допускает такое расширение понятия, которые лишают его актуального значения. Вот почему, несмотря на резкое осмеяние им самим его формалистического прошлого, речь тов. Тарабукина не обладала необходимой конкретностью и убедительностью.

Выступивший в прениях тов. Григорьев оспаривает талантливость формалистических произведений, высказывается против излишнего пиэтета перед формалистами.

Тов. Григорьев указывает на необходимость совместного обсуждения и критики учебных программ и возражает против имеющего место «засекречивания» программ.

Дискуссия вызвала оживление критической мысли и привлекла внимание к конкретным вопросам преподавания отдельных дисциплин. Систематическая работа над программами и последовательное проведение борьбы с формалистическими и натуралистическими наслоениями — неотложная практическая задача.

Б. ЧЕРНЫЙ.

В СТУДИИ МОСТЕХФИЛЬМЫ

Статьи «Правды» о формализме и натурализме в искусстве всколыхнули, наконец, творческую общественность киностудии Мостехфильм.

Уже три дня идет дискуссия о формалистических и натуралистических тенденциях в научно-техническом фильме.

Вступлением к дискуссиям явился доклад т. Дубинского.

Переходя к анализу продукции, т. Дубинский считает, что творчество режиссера Жемчужного насквозь проникнуто формализмом. Почти во всех его последних работах — «трехминутках» — внешнее оформление не соответствует внутреннему содержанию. Как пример этого т. Дубинский приводит трехминутки «Движение на экране», «Спасение утопающего», «Цветы», «Петергоф», «Игрушки», «Архангельское». Докладчик считает, что в сценарии режиссера Альтшуллера, «Сердце» отдельные эпизоды формалистичны (эпизод с рождением ребенка, эпизод со стахановцем). Неблагополучен также и сценарий режиссеров Некрасова и Каплунова «Физкультура в Красной армии». Авторы совершенно не мотивированно используют так называемые условные приемы (эпизод, когда люди подымаются с земли на парашютах). Недавно законченный фильм «Молодые кавалеристы» (режиссер Боголепов), по мнению докладчиков, — типичное натуралистическое произведение. В нем нет организующей мысли и единой линии.

Налет примитивизма и схематизма т. Дубинский видит в большинстве научно-технических фильмах.

Однако т. Дубинский слишком увлекся общими рассуждениями о формалистических и натуралистических извращениях в искусстве и не вскрыл по-настоящему корни формализма и натурализма в конкретных фильмах.

В первый день дискуссии выступающие в прениях также подменили разбор конкретных произведений общими фразами и теоретическими рассуждениями.

Из выступления зав. сценарным отделом т. Перлина трудно было понять, каковы его позиции в оценке недостатков технических фильмов.

Режиссер Альтшуллер, выступивший с большой теоретической речью, однако, ни слова не упомянул о своих формалистических приемах в сценарии «Сердце», о котором говорил докладчик.

Второй и третий день творческой дискуссии прошли более оживленно. Выступления были серьезнее.

— И формализм и натурализм присущи работе московской студии, — заявляет зав. производством треста т. Степанов.

Правильно отмечая формалистические ошибки в творчестве некоторых режиссеров, т. Степанов, в стремлении разложить все явления «по полочкам», все же ошибочно произвел их в законченных, неисправимых формалистов. Неприятно прозвучала в его выступлении и попытка административного нажима на формалистов и натуралистов. Странно также, что т. Степанов, так подробно говоривший о работе студии, предпочел, однако, умолчать о том, как руководит ею трест.

Режиссер Каплунов заявил, что проявление формализма и натурализма в научном фильме выглядит совершенно иначе, чем в художественной кинематографии, и механическое перенесение общих искусствоведческих оценок в технические фильмы неправильно. Переходя к анализу собственной работы, режиссер Каплунов путанно старался доказать, что сценарий «Физкультура в Красной армии» не имеет элементов формализма и его нужно лишь доработать.

Режиссер Де-Марки развил положение о том, что главной причиной неудовлетворительной работы студии является творческая безграмотность работников, что многих обвиняют в натурализме и других грехах совершенно напрасно. Они просто люди низкой квалификации.

Наиболее самокритично прозвучало выступление режиссера Жемчужного. Он признал, что некоторые прошлые его работы («Опиум», «Кем быть»), и последние — трехминутки «Петропавловская крепость», «Две Москвы», «Игрушки», «Цветы» — грешат формалистическими приемами, однако трехминутки «Петергоф» и «Архангельское» он не считает формалистическими.

— Целиком согласен, что у меня есть некоторые формалистические ошибки, — заявляет т. Жемчужный, —но все же не могу согласиться с утверждением, что я являюсь неисправимым формалистом.

Директор студии тов. Ковтунов тщательно избегал в своем выступлении четких и резких формулировок. Согласившись, что критика выступавших более или менее правильна, но слишком сурова, т. Ковтунов не был достаточно самокритичен и не рассказал, как руководство боролось с этими ошибками.

Это говорит о том, что самокритика в стенах Мостехфильм явление еще не обычное.

Ц. ЭЛЬЯШЕВА.

У МАСТЕРОВ ТЕАТРА

Как и первые три дня, четвертый день (26 марта) дискуссии о формализме и натурализме в театре был весьма содержателен. Однако центральное выступление — речь т. Мейерхольда — далеко не удовлетворило жгучего интереса многочисленной аудитории.

Работники театра с полным правом ожидали от т. Мейерхольда развернутого и глубокого анализа своего большого творческого пути и конкретного разбора тех ошибок, которые он допустил в своей творческой деятельности. Тов. Мейерхольд этих ожиданий не оправдал. Он ограничился утверждением, что весь его творческий путь есть не более, как развернутая самокритика, ибо «биография подлинного художника отмечена беспрерывным недовольством самим собой».

— Когда я говорю об Охлопкове — я говорю о себе, ибо он принадлежит к тем из моих последователей, которые повторяют мои самые слабые стороны. Когда я нападаю на него, я, собственно, нападаю на себя.

— Нет ли вредного «молчалинства», — говорит дальше т. Мейерхольд, — в утверждении Радлова, что режиссер должен отсутствовать в спектакле? Режиссера исключить из компонентов спектакля никак нельзя. Ведь сейчас именно режиссеру дает мандат пролетарский зритель.

Переходя к определению задач искусства, т. Мейерхольд заявил, что творческий язык мастера должен быть простым и ясным. Но каждому художнику должен быть открыт свой путь к простоте, по которому он должен итти, не теряя своей поступи. Особенно он подчеркнул необходимость экспериментирования в «лабораторных» условиях.

Против экспериментаторства, как самоцели, возражал в своей интересной речи зав. культурно-просветительным отделом МК партии тов. Фурер. Нигде и никто ни при каких других обстоятельствах не получил бы столь неограниченной возможности в течение 18 лет экспериментировать, как это имело место у нас с Мейерхольдом. И все же сейчас, — говорит т. Фурер, — на высшем под'еме социалистического наступления и советской культуры, т. Мейерхольд находит возможным ограничиться тем, что преподносит советскому зрителю чеховский спектакль «33 обморока».

Не признал удовлетворительным в данных условиях выступление т. Мейерхольда и т. Ангаров — зав. культурно-просветительным отделом ЦК ВКП(б). Доклад т. Мейерхольда не поставил назревших вопросов нашего театра, не вскрыл, не разобрал конкретно теоретических ошибок, скрытых за понятием формализма и натурализма. Мейерхольд в заботах уложить данное содержание в созданную им «конструкцию», забывает о настоящей работе над актером, о необходимости работы с советским драматургом. Любовь советского режиссера к нашей действительности должна получить прямое отражение в его работе на сцене над советским драматургическим материалом. И если бы Мейерхольд, — говорит т. Ангаров, — захотел, он нашел бы советскую пьесу для себя.

Не совсем исчерпывающим и четким, но все же весьма самокритичным и интересным нужно признать выступление режиссера Завадского. Борьбу с формализмом, выхолощенностью, неограниченностью спектакля он предполагает вести через нормализацию отношений между режиссером и актером, через укрепление творческого авторитета актера. Снижение личной ответственности актера влечет за собой вялость и сниженный тонус всего спектакля. Это положение (его нельзя принимать как панацею от всех формалистических бед на театре), можно отнести и к киноискусству. Особенно сейчас, когда речь идет о внутренней убежденности актера, когда актер-ремесленник совершенно неприемлем.

Полезным вкладом в дискуссию следует признать и выступление критика т. Юзовского. Конкретными примерами иллюстрировал т. Юзовский формалистические и натуралистические извращения.

Дискуссия подходит к концу, высказано много ценных мыслей. Однако, как это констатировал т. Ангаров, дискуссия в целом не поднята на достаточный идейный уровень. Тов. Ангаров, заключая собрание, рекомендовал в дальнейшем итти по линии конкретного разбора отдельных постановок. Из этого разбора почерпнет много полезного наша молодежь. Подлинная большевистская самокритика должна стать основным методом дискуссии.

Е. Ц.

Письма из Парижа

А. А. САДОВСКИЙ

РОЖДЕНИЕ ЗВЕЗДЫ

Фильм «Бродвей мелоди 1936» (производства «Метро-Голдвин - Мейер») вряд ли мог иметь успех на экранах Парижа. Во-первых, несколько лет назад на экранах уже была какая-то «Бродвейская мелодия», хотя и без даты «1936». А во-вторых, что нового несет в себе эта «Мелодия» по сравнению с «Прологом», «Искательницами золота» и т. п. американскими фильмами мюзик-холловского жанра?. «В них нет никакой души. На людях—маски. Каждый фильм рассказывает одну и ту же надоевшую историю из закулисной театральной жизни». Так обычно рассуждает средний француз и... отправляется в кино своего квартала смотреть одну из прошлогодних «Мелодий» — и от дому близко и стоит в пять раз дешевле.

Если не считать небольшого слоя уличных фланеров, завсегдатаев ночных кафе и прочей паразитически праздной молодежи, не любят французы ни музыкальных, ни лирических комедий в американской выхолощенной интерпретации. Они скорее предпочтут драму, с напряженным сюжетом, с хорошей актерской игрой. От всякого художественного произведения француз, прежде всего, требует, чтобы оно было человечно.

Чем же об'яснить то, что даже среди достаточно избалованной публики Парижа «Мелодия Бродвея» имеет значительно больший успех, чем все ее блестящие предшественницы?

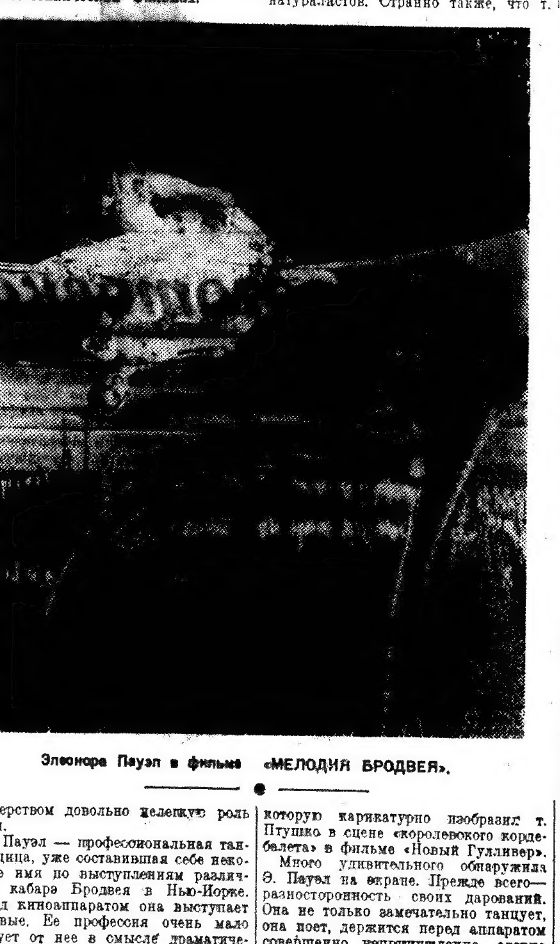
Сюжет? Но он не представляет ничего оригинального. Это довольно затасканная любовная история, в которой вся интрига держится на том, что кинорежиссер (Боб Гордон) всячески старается удержать свою подругу детства (Ирэн Фостер) от соблазнительной, но весьма рискованной профессии киноактрисы, не подозревая при этом какие таланты кроются в той, которую он привык дружески третировать как недалекую провинциалочку.

Музыка? Но она также не лучше и не хуже музыки многих других музыкальных комедий.

Танцы? Да, Элеонора Пауэл в роли Ирэн дает столь блестящее исполнение фокстротированной чечетки, что непревзойденная до сего времени пара — Дж. Роджерс и Фрэд Эйстер— оказалась побитой.

Оформление и техника? Да, они тоже находятся на высоком уровне. В особенности следует отметить монтаж в строго выдержанном ритме от начала до конца — качество для музыкальной комедии неоспоримое. Не только музыка — чередования кадров, жесты актеров, массовые движения, даже шумы и диалоги—все это пронизано единым ритмом, который создает необычайную легкость восприятия и производит впечатление изумительной стройности всего произведения. Нужно отдать должное мастерству режиссера Рой дель Рут — он в совершенстве владеет гармонией, чувством меры и ритма.

Однако не это составляет основную и самую существенную особенность фильма. Уж если средний француз усвоил себе довольно скептическое отношение к бездушным творениям Голливуда, то мы тем более далеки от преклонения перед формальными достижениями хотя бы и первоклассной техники, перед фильмами, столь же блестящими, сколь внутренне бессодержательными, пустыми и холодными. И если я беру на себя смелость писать о фильме, одно название которого способно вызвать у нашего режиссера приступ тошноты, то это потому, что в фильме «Мелодия Бродвея» есть нечто заслуживающее с нашей стороны пристального внимания. Это игра Элеоноры Пауэл. Это она дала фильму то, без чего он не избежал бы участи многих других изящных пустячков. Среди всех известных киноактрис трудно представить себе хотя бы одну, которая могла бы провести с такой непринужденностью, простотой, изяществом и актерским мастерством довольно нелепую роль Ирэн.



Элеонора Пауэл в фильме «МЕЛОДИЯ БРОДВЕЯ».

Э. Пауэл — профессиональная танцовщица, уже составившая себе некоторое имя по выступлениям различных кабарэ Бродвея в Нью-Иорке. Перед киноаппаратом она выступает впервые. Ее профессия очень мало требует от нее в смысле драматического искусства. Скорее всего наоборот — эта профессия обычно вырабатывает годную на все случаи выступлений на эстраде мертвую, стандартную улыбку или маску, вроде той, которую карикатурно изобразил т. Птушко в сцене «королевского кордебалета» в фильме «Новый Гулливер».

Много удивительного обнаружила Э. Пауэл на экране. Прежде всего—разносторонность своих дарований. Она не только замечательно танцует, она поет, держится перед аппаратом совершенно непринужденно, словно всегда была киноактрисой, и что более всего изумительно, в моменты сложнейших «па», выигрывая способом «чечетки» целые мелодии, звучащие даже без аккомпанемента оркестра, она передает мимикой целую гамму настроений. Причем это делается весьма тонко, без тени переигрывания, так раздражающего у театральных актеров, когда они впервые выступают на экране. Для примера приведу одну сцену: Ирэн, которую мы только что видели провинциальной девушкой, решила рискнуть выступить на пробе актеров, перед сердитым взглядом раздраженного кинорежиссера (своего друга детства) под вымышленным именем знаменитой французской танцовщицы Арлетты. Перед нами совершенно другой тип взбалмошной француженки. Трудно узнать Э. Пауэл и это перевоплощение создается не париком и не мушкой на щеке, а исключительно игрой артистки. Несмотря на напускную развязность, Ирэн заметно волнуется. Вот она делает первые «па». Мы не видим лица режиссера, мы скорее чувствуем его кислое выражение по тому, как Ирэн кричит пианисту «Не то, не то!», как резко обрывает заурядный фокстрот и переходит к танцу-музыке без аккомпанемента. Ноги выбивают сложный ритм мелодии. Обычно представляешь себе в этот момент балерину, рывками глотающую воздух и с усилием пытающуюся удержать на устах улыбку. Несомненно, что здесь требовалось сверхчеловеческое напряжение всех физических сил артистки, чтобы в этот момент, следуя бешенному ритму танца, только игрой лица, и в особенности глаз (в среднем плане), выразить все свое внутреннее, меняющееся по мере впечатления, которое производит ее танец на режиссера, состояние. Повторяю, мы не видим лица режиссера. Наш взгляд прикован к тем переживаниям, которые мы ясно читаем на лице артистки. Но по тому, как лукаво в последний момент блеснули скрывающиеся за портьерой глаза Ирэн, мы уже знаем, что успех ее полный.

Э. Пауэл весьма привлекательна. Но в ней нет той приторной красоты, за которой чувствуется отсутствие содержания. Ее лицо никогда не теряет осмысленности, в ее взгляде сквозит интеллект.

В лице Э. Пауэл действительно открыта новая звезда экрана. Но звезды экрана не падают так с неба, как это показано в фильме. Для того, чтобы обнаружить все артистические дарования Э. Пауэл, не ее пришлось открывать на подмостках кабарэ Бродвея, а скорее наоборот — для нее специально писать сценарий.

Неизвестно также еще, в какой степени это открытие надо отнести за счет проницательности режиссера Рой дель Рут. Последние газетные сообщения говорят, что в Голливуде среди кинематографических звезд началось форменное бегство: уезжают из Голливуда Марлэн Дитрих, Мае Вест, Грас Мур, упомянутый выше Фред Эйстер. Мотив один: человеческая личность, индивидуальный характер артистических дарований попираются самым бесцеремонным образом. Э. Пауэл обнаружила себя артистическим дарованием первой величины.

Париж, 15 марта.

„Партийный билет“



Сценарист К. Виноградская.

В ДОМЕ КИНО

Несколько просмотров картины «Партийный билет» в Центральном доме кино не уменьшило количества желающих видеть эту картину. 25 марта фильм смотрели кинематографисты с композиторами, писателями, архитекторами, художниками.

Картина была встречена аудиторией очень тепло. Все принявшие участие в обсуждении отмечали большую политическую насыщенность картины.

— На меня, — заявил драматург Ржешевский, — картина произвела огромное впечатление сложностью темы. Изображен глубоко замаскированный враг, — враг, которого нельзя определить по внешности. Действие врага, его маскировка и, наконец, разоблачение даны с большой художественной силой.

Заслуженный артист республики Рогожин анализировал игру актеров. Он считает трактовку образов безупречной.

— В наших фильмах и пьесах,— говорит он, — часто образ руководителя низовой партийной организации строится по определенному штампу. Чаще всего подчеркиваются лишь те стороны, которые характеризуют его, как руководителя. В фильме «Партийный билет» эти традиции опрокинуты.

Выступавшие в обсуждении сделали немало критических замечаний. Так, например, режиссер Донской считает, что начало фильма (вечер на Москва-реке), с точки зрения драматургии, совершенно излишне и никак не связано с последующим развитием картины.

— «Почти половина кадров, — утверждает Донской, — снята несинхронно. Сейчас, когда мы требуем большого мастерства, это недопустимо.

С большой речью выступил тов. Ковригин.

— Вопрос о бдительности, — говорит он, — получил в произведении Виноградской яркое художественное разрешение. Эту тему режиссер решил раскрыть по-своему, но раскрыл ее сухо. Даже образ Анны мог бы быть значительно теплее и привлекательнее. Артист Абрикосов стройно и четко обозначил черты характера классового врага, но последняя сцена разрушает этот целостный образ.

Сценарист Болотин считает несомненным достижением фильма то, что образы Куганова и Яши даны не статично, они все время в движении, в развитии. Люди растут. Этого нельзя, однако, сказать об Анне.

Директор Мосфильм тов. Бабицкий отметил актуальность темы.

— Многие писатели, — говорит он, — избегают больших тем. Виноградская не побоялась большой темы и разрешила ее мастерски.

Тов. Усиевич В. А. поздравил Виноградскую с большим успехом. Он считает картину несомненно достижением сценариста и режиссера. Есть ли в фильме недостатки? Безусловно есть. Их следует отнести не только за счет режиссера, но и сценариста, например большие затяжки в первой части фильма и др. В этом виноваты и Мосфильм и ГУКФ.

В заключение К. Виноградская рассказала собравшимся о своей работе.

С. ПОКРОВСКИЙ.

Фильм о бдительности

О. Литовский

Свою «новую жизнь» Павел Куганов начинает в сверкающую огнями первомайскую ночь 1932 года в Москве.

После долгой работы в Березниках Куганов приезжает искать счастья в Москве. Случай помогает Павлу. Позади у него годы работы на ударной стройке, и Яша приводит Павла на завод. Не беда, что Яша только что познакомился с Павлом: парень хороший, а кроме того, Яша влюблен, ему не до анкет.

Павел за работой. Он работает отлично, он ударник, его портреты печатают в газете, наконец, он кандидат партии. В ходе развития сюжета Павел Куганов оказывается классовым врагом, кулацким отребьем, человеком, убившим секретаря комсомола в одном из районов Сибири. И фамилия его не Куганов, а Зюбин.

Неожиданно? Нет. Это неожиданно только для нескольких действующих лиц картины. Зритель об этом начинает догадываться раньше героев фильма. Есть в Куганове что-то неуловимо навязчивое, липкое, что, в конце концов, заставляет насторожиться даже не очень бдительного секретаря парткома. Уж слишком «выдержан» Куганов, твердо требующий исключения из партии собственной жены Анны за потерю партийного билета.

«Твердокаменность» Куганова — только перестраховка, мимикрия. Билет украл он сам по заданию резидента иностранной контрразведки. Для шпионской работы Куганов перебирается с помощью брата Анны на военный завод. Партком его легко отпускает.

Но круг смыкается. Как ни тонка игра Куганова, но в упоении своими успехами он теряет меру, заставляет насторожиться и Анну. Яша случайно находит изобличающие Куганова материалы в Сибири. Куганов разоблачен.

Фильм «Партийный билет» — грозное предупреждение всем «шляпам», ротозеям, всем потерявшим бдительность. В этом его особая ценность. Картина убедительно и ярко показывает «механику» приспособления и лакировки злейших классовых врагов. Это тонкая «механика». Ее нелегко разгадать. Едва ли не самая сильная часть картины начинается с момента кражи у Анны партийного билета. Здесь фильм становится особо волнующим. В центре внимания — партбилет. Он герой фильма. Правдива, типична, без всяких прикрас, показанная сцена в парткоме. Это подлинная, волнующая поэма о партийном билете, о большевистской партийности. Фильм имеет огромное воспитательно-пропагандистское значение. Политически актуальным его делает правильно, по-партийному, разрешенная тема, правильные социальные характеристики, типичные люди нашей действительности. Если первая половина фильма кажется несколько художественно примитивной (главным образом, в части диалога), то вторая половина и проста и художественно убедительна.

Попутно фильм выполняет и другую задачу. Он показывает новую радостную жизнь, он показывает трогательную в своей монолитности и большевистской спайке рабочую семью Куликовых, он показывает новую социалистическую Москву. Это художественно-крепкий, отлично снятый (операторы Солодков и Лебешев) реалистический фильм. Это кусок нашей действительности, сама жизнь. Режиссер Пырьев идее фильма подчиняет все остальное. В этом — большая заслуга и крепкого, добротного сценария Виноградской. Из особо запоминающихся сцен можно назвать сцену грозы, ночную Москву, заседание парткома и ряд других.

Из актеров на первом месте бесспорно стоит арт. Малеев — Яша. С удивительной простотой, тепло и естественно, без театрального наигрыша и нажима, которые в кино особенно раздражают, дает он образ честного, искреннего, преданного партии молодого рабочего. Абрикосов хорошо играет Павла, но он ничего нового не прибавляет к аналогичному образу, созданному им в «Вражьих тропах». Может быть, это потому, что в обоих фильмах Абрикосову приходится действовать в аналогичных почти ситуациях? Суховатый образ получился у Ады Войцик — Анны. Хотелось бы видеть в этом образе больше глубины, эмоциональности и мягкости.

«Партийный билет» в целом — большой успех, тем более ценный, что он достигнут простыми средствами, без лукавых мудрствований, и, что особенно важно, на злободневнейшем партийно-политическом материале.

Фильм не только заслуживает самого широкого распространения в стране, но он может стать выдающимся «наглядным учебным пособием» в нашей партийной работе.



ОПЕРАТОР А. СОЛОДКОВ

ГУКФ Шумяцкому

Дорогой Борис Захарович! Просмотрев фильм «Партийный билет», мы, кинематографисты Москвы, шлем вам наши горячие поздравления с новой победой советской кинематографии.

Мы испытываем подлинную радость и гордость, что под вашим руководством Мосфильм выпускает после «Мы из Кронштадта» второй замечательный фильм, впервые посвященный партийной тематике.

По поручению творческих работников Москвы — председатель собрания РАЙЗМАН.

Дом кино, 23 марта 1936 г.

НАД ФИЛЬМОМ РАБОТАЛИ

Фильм «Партийный билет» поставлен в киностудии Мосфильм по сценарию К. Виноградской режиссером И. Пырьевым.

В с'емочную группу входили: операторы Солодков и Лебешев, композитор Желобинский, художник Рахальс, звукооператор В. Лещев, директор производства Д. Гофман и др.

В главных ролях: Анна — заслуженная артистка республики Ада Войцик, Яша — артист Малеев, Куганов — артист Абрикосов, секретарь парткома — заслуженный артист республики Горюнов, отец Анны — артист Антимонов и др.

Крепкий сюжет

Сценарий фильма «Партийный билет» рассказывает о самых обыкновенных вещах, о том, что ежедневно занимает страницы наших газет, повестки дня наших собраний, о том, что всегда вокруг нас и внутри нас, о простом, казалось бы, обыденном случае жизни. Сценарист дал неторопливый рассказ о кулацком сыне — Зюбине (Куганове), который сумел войти в доверие членов партии, партийной организации, обошел их и начал с головокружительным успехом двигаться вверх по лестнице карьеры и успеха, но был разоблачен в тот момент, когда, казалось все препятствия побеждены, все подводные камни обойдены. Его разоблачают — жена, товарищ, у которого он отнял любимую женщину, девушка, которая раньше была его невестой. Это узел отношений героев, в котором глубоко и тесно переплетено личное и общественное.

Сценарист, таким образом, поставил перед собой задачу дать психологическую драму. Манера, в которой написан этот сценарий, подтверждает, что, главным в нем, для автора, было раскрытие психологии героев в поступках, в единоборстве с собой и в борьбе между собой. Здесь, естественно, и художественно закономерно было подчинить сюжет и фабулу, организовать эпизоды, их последовательность и их пропорции так, чтобы дать актеру как можно больший простор для раскрытия образа изнутри.

И сценарист К. Виноградская поэтому сталкивает своих героев в моменты самых острых ситуаций: встреча во время грозы, сцена у рояля, сватовство, свадьба, заседание партколлектива и т. п. Подготовку этих встреч сценарист дает зачастую в намеке, в небольшом переходном эпизоде, фиксирующем изменение судьбы героя, в надписи. Сценарист ставит зрителя чаще перед фактом— Павел поступил на работу, Павел вступил в партию, Павел у иностранного резидента, у Анны исчез партбилет.

Эти переходные эпизоды играют служебную роль у них — их ограниченная задача: внесение тех изменений в положение героя, в отношения действующих лиц, которые обостряют столкновения в последующих, главных эпизодах, являющихся этапами в развитии образов.

Таким образом, основная нагрузка падает не на самую фабулу, а на актера, от него зависит сила доходчивости произведения, от того, как он сумеет использовать те центральные, художественно - ответственнейшие эпизоды, какие ему даны сценаристом для решительных столкновений с партнерами. От этого зависит и художественная сила произведения. Решающая роль в этом фильме, по замыслу сценариста, отводится актеру; на нем, волнующемся, переживающем, борющемся, хитрящем, доверяющем, любящем, страдающем, и, наконец— побежденном (Куганове), и побеждающим свои личные чувства — (Анна) сосредоточенно все внимание зрителя.

Огромна сила воздействия этого значительного, политически актуального и волнующего фильма. Сценарист сумел с известной полнотой подчинить закону своего собственного приема — созданию психологической драмы — основные слагаемые фильма, все художественые средства.

Большинство эпизодов сценария способствует основной задаче — более полному раскрытию образов изнутри, дает известный простор для игры актера.

Средства раскрытия образа, мотивировка поступков, предпосылки, воздействующие на образ и предопределяющие его движение — все это мобилизовано для главного, для игры актера. К примеру — Анна выходит победительницей из борьбы между личным чувством и своим партийным долгом, Яша побеждает чувство ревности. Но самая борьба недостаточно намечена в образе Анны. Ее победа над собой кажется слишком легкой и это ослабляет художественное и социальное воздействие на зрителя. Сценарист мог бы найти эпизоды, вскрывающие силу ее любви, силу личного, показав это через действие.

Наша кинематография, к сожалению, очень мало избалована сценариями с крепким сюжетом. Сценарий «Партийного билета» выгодно отличается тем, что сюжет в нем организован хорошо и драматург сумел подчинить сюжету, как средству раскрытия образов, все элементы сценария.

Б. БОРИСОВ.



РЕЖИССЕР ПЫРЬЕВ

В ДОМЕ ПЕЧАТИ

После просмотра «Партийного билета» в Доме печати 26 марта в прениях выступали тт. Межиричер, Рихтер, Донской (кинорежиссер), Шнейдер (газета «За коммунистическое просвещение»), Амурский (Литературный институт), Герой Советского Союза т. Слепнев и другие.

Лейтмотивом всех выступлений было признание политической актуальности фильма, остроты его темы.

О драматургии фильма говорит т. Рихтер. Он указывает на некоторые сюжетные случайности, ослабляющие правильное разрешение большой и важной темы. Например, Яша, уезжая в Сибирь, попадает именно в ту деревню, где жил Зюбин и т. п.

По мнению же т. Шнейдера, в картине «есть настоящий, крепкий сюжет, простой и ясный от начала до конца. Фильм держит зрителя в напряжении». Тов. Красноставский упрекает режиссера за недостаточную работу с актерами, отмечает, что первая половина фильма растянута и что характеры, данные в сценарии, ослаблены в фильме.

М. СЛЕПНЕВ
Герой Советского Союза

СЛОВО ЗРИТЕЛЯ

— Я выступаю как рядовой зритель, как один из тех, для кого делаются картины.

Тема фильма «Партийный билет», несомненно, актуальная и нужная. Картина имеет большое воспитательное значение для молодежи. Она доходит до зрителя. Эта вещь меня захватила. События в фильме вызывают нарастающий интерес. Хочется знать, что будет дальше, до самого конца фильма, а это большое достижение.

Можно спорить об отдельных деталях картины. Но вряд ли можно утверждать, что ситуации, данные в фильме, не типичны. Такие случайности (Яша попадает на родину Зюбина) могут быть в жизни.

Я не сомневаюсь, что фильм «Партийный билет» будет принят неплохо. Он нужен и важен, он подтягивает людей, он заставляет быть более бдительным. С этой точки зрения фильм хорош, но этого мало. С художественной трактовкой тёмы, с исполнением ролей я кое в чем не согласен. Мне кажется, что кое-где игра слаба. Например, сцена, когда Куганов ползает на коленях. Артист Абрикосов не нашел средств выразить свое состояние.

Возьмем Анну (арт. А. Войцик), ее переживания. Три года она жила с Павлом. Он был ее мужем, они друг друга любили, но в сущности они — классовые враги. Вся сложность конфликта и переживаний недостаточно ярко передана артисткой.



«ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ». На снимке слева направо: арт. Малеев (в роли Яши), засл. арт. республики Ада Войцик (в роли Анны); арт. Абрикосов в роли Павла Куганова.

К РЕАЛИСТИЧЕСКОМУ ИСКУССТВУ

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ДЗИГИ ВЕРТОВА

Дзига Вертов в советской кинематографии занимает особое место. В прошлом крупнейший представитель документализма, он в «Трех песнях о Ленине» создает произведение совершенно нового типа. Фильм «Три песни о Ленине» интересен так же, как показатель отхода Вертова от его старых позиций, решительного устремления к реализму.

Известны то значение и та роль, которые сыграла хроника, в частности работа операторов на фронтах, в развитии советской кинематографии, в ее обогащении новым содержанием. Большие полнометражные фильмы Вертова — «Шагай, Совет» (1926 г.), «Шестая часть мира» (1926 г.), «Одиннадцатый» (1928 г.) — были прямым продолжением его работы над хроникой. Правдивый показ революции и социалистической стройки, революционная пропаганда средствами кинематографа, провозглашение новой тематики, подчеркивание ее высокой значимости, ее превосходства над тематикой буржуазного старого искусства — все это составляло силу и ценность документалистских работ Д. Вертова.

Как Эйзенштейн, Пудовкин и другие лучшие мастера кинематографии, Вертов боролся против влияний старого, дореволюционного кинематографа, против нового мещанства (1924—29 гг.). Бульварным, мещанским, приспособленческим фильмам он противопоставлял свои работы, отличавшиеся заостренной агитационностью, советским содержанием. Но борьбу с буржуазным искусством он вел на основе мелкобуржуазной революционности, — это была левацкая борьба с искусством вообще. Лживость буржуазного искусства принималась за неот'емлемый порок всякого искусства. Ему противопоставлялись факты, «документация». Документализм в кино, как и фактография в литературе, как и соответственные явления в изобразительном искусстве, были своеобразным преломлением в наших условиях лево-буржуазной «новой вещественности», проявлением конструктивистических тенденций—этого продукта разложения буржуазного искусства. Пассивизму и сугубому психологизму капиталистического искусства противопоставлялось делание новых вещей, рационализм и культ машины. Все эти черты — в частности, фетишизацию техники и физкультуры — мы находим в документальных работах Вертова. Формалистическое пристрастие к аналогиям и тождествам сказалось с ясностью при переходе Вертова от хроники к большим фильмам. Вертов стремился дать обобщение явлений, развернутую картину социалистической стройки. Но левацкие черты творческого метода проявлялись в так называемом «монтажном методе» построения фильмов. Отдельный кадр понимался как «первоэлемент». Содержание и смысл его могли в корне меняться в зависимости от сопоставления с другим кадром. Господствовали ассоциации (по сходству, по контрасту) и предметно-вещная символика. Преувеличенное значение монтажа было связано с отрицанием фабулы, понимаемой как пережиток старого иллюзионистского искусства.

Хроникальный очерк о работе Моссовета, расширяясь, представляет собой некоторую попытку «документального синтеза» («Шагай, Совет»—1926 г.). Фильм «Шестая часть мира» (1926 г.), первоначально задуманный как кинореклама деятельности Госторга, превращается в развернутый показ социалистической стройки и естественных богатств нашей страны, вырастает в поэму.

Вершиной этого жанра у Вертова был фильм «Одиннадцатый» — патетическая поэма или, вернее, ода о социалистической стройке. В ней ярко проявились как познавательно-агитационные, так и отрицательные стороны творческого метода документалистов. Характер оды придавал этому фильму приподнятый стиль перечислений, наметившийся уже в «Шестой части мира» и тесно связанный с «монтажным методом». Тема развертывается как фраза-перечисление. Монтируемые кадры являются как бы иллюстрациями фразы, ее составной частью. Таковы в «Шестой части мира» титры и кадры — «Вижу тебя, Черное море, и море, покрытое льдами». Таковы в «Одиннадцатом» перечисления участков социалистической стройки — «в земле, на земле, под землей». Образ строится, как механическая сумма разнородных явлений, при этом, чем шире образ (социалистическая стройка всей страны, широкие массы трудящихся), тем многочисленнее и разнообразнее монтируемые куски — части фраз. Чтобы показать страну, механически чередуются Север, Юг, Средняя полоса Союза, горы, моря, льды, поля и т. д. Так же показываются люди. Естественно, что таким методом, несмотря на всю широту и обилие частностей, невозможно создать подлинный синтез, целостное художественное единство.

Вертов имеет большие заслуги в работе над выразительным языком киноискусства. Главные его достижения относятся к области монтажа, высококачественного в «Одиннадцатом» и, особенно, в фильме «Человек с киноаппаратом» (1929 г.). Композиция кадра его интересовала меньше. Документальная фотография могла интересоваться только выразительными ракурсами, как передачей «точки зрения» действующих лиц, или уподобление глаза аппарата глазу зрителя, или, наконец, как способом обостренно-выразительной подачи об'екта. Д. Вертов стремится к уплотнению кадра. В «барельефности» композиций, с обычно выделенным за верхнюю рамку кадра горизонтом, сказывалось влияние кубизма. Фотография носила жесткий об'емно-линейный характер, противопоставляясь своей ясностью и рассудочностью импрессионистической расплывчатости «художественной» фотографии. Гораздо больше внимания уделял Вертов техническим возможностям кино, разрабатывая и пропагандируя новые методы с'емки и обработки негатива. Двойная экспозиция, впечатывание, замедленная и убыстренная с'емка, наплывы, мультипликация, панорамы, снимки с движения находят широкое применение в его фильмах, особенно в картине «Человек с киноаппаратом», в этом наиболее формалистическом произведении Вертова. Фильм, построенный по лефовскому принципу «обнажения приема», превратился в какой-то проспект киноприемов. Увлечение техническими трюками и новыми приемами перерастало в их обыгрывание ради них самих. Сама «сюжетика» фильма — «разрез городского дня» — превращалась в материал для показа этих приемов. Построенный по принципу самодовлеющего «абсолютного кино», этот фильм должен был рассказать зрителю о возможностях кинематографа. По всему фильму проходит сопоставление об'ектива и глаза, показывается работа оператора, монтажницы, пленка, остановленный кадрик, наконец, — кинотеатр, фильм на экране. Формалистические методы в «Шестой части мира», «Одиннадцатом» и в «Человеке с киноаппаратом» проявились в работе над смысловой, ритмической и изобразительной культурой монтажа. Это было столкновение кадров, главным образом, по принципу противоположности, глубинного и плоскостного, воздушного и линейного, темного и светлого, столкновение противоположных ракурсов и движений. Увлекаясь монтажными перебивками и соединениями, Вертов осуществляет короткий, рубленый, монтаж, доводит куски до 1—2 кадриков. В этом рваном формалистическом монтаже обнаруживается мертвая статичность отдельного обезличенного кадра; все движение перенесено на монтаж, а его ритм становится самодовлеющим. Он отрывается зачастую от развития какого бы то ни было «сюжета» фильма и подчиняется абстрактно-формалистическому «закону», требующему ускорения темпа к концу фильма. Таким образом, страстно стремясь служить революции и социалистическому строительству, быть рупором масс, Вертов на деле все дальше отходил от масс, замыкался в ремесленное формотворчество. Бессодержателен «Человек с киноаппаратом», где место прежней политически актуальной тематики занял описательный «показ городского дня», цепь внешних «ассоциаций». Политическое содержание вытеснено лефовской агиткой с ее внешней сатиричностью, противопоставлением физкультуры пивной и т. д.

В документализме было немало грубо-натуралистических черт. Они особенно видны в первых попытках Вертова овладеть звуком. К звуку он тоже подошел «документально», мелодию хотел заменить «трудовыми шумами» на манер известной «симфонии гудков». По этому принципу был построен звуковой фильм «Энтузиазм». Но эта «Симфония Донбасса» на деле оказалась тяжелым испытанием для слушателей и успеха не имела.

Вертов на некоторое время замолкает. Он переживает серьезный кризис. Это был кризис роста художника.

Росла и подымалась культура нашей страны. Партия указывала и указывает советским художникам путь к искусству высокой правды, путь социалистического реализма.

Широкие массы трудящихся все настойчивее требуют полноценных, содержательных высокохудожественных произведений. Это помогает Вертову вырваться из формалистического тупика и в «Трех песнях о Ленине» сделать первый шаг по дороге к реалистическому искусству социализма.

В этом фильме, правда, не удалось дать синтетический образ Ленина. Эта задача громадна, и на решение ее Вертов не претендовал. Но он сумел дать политически насыщенное и глубоко волнующее произведение о Советском Востоке, о роли Ленина как вождя революционного движения народов, освободившихся от капиталистического гнета, о роли большевистской партии, руководимой великим вождем трудящихся тов. Сталиным. Вертов сумел дать образ Ленина в народных песнях и новый народ, творящий эти песни. От старой ограниченности документализма остались рыхлость сюжета, перегрузка материалом и подчас излишняя детализация. Но в противоположность предыдущим фильмам материал однороден. Проходивший через весь фильм образ, который раньше носил примитивно-символический характер. («Одиннадцатый») или даже только формально-композиционный («Человек с киноаппаратом»), стал в «Трех песнях о Ленине» более содержательным, стал образом в настоящем смысле этого слова (например скорбное женское лицо в кадрах похорон Ленина). У художника появляется интерес к человеку. В прежних картинах у Вертова были только гимны машинам, технике,—теперь он вводит живых людей. Они приобретают глубоко правдивые, жизненные, волнующие черты, как например, замечательная ударница-бетонщица, рассказывающая о том, за что ей дали орден; и как председательница колхоза и старик-колхозник, говорящие о новой жизни. Появление людей, новых строителей жизни, есть результат реалистических устремлений Вертова, стремления отойти от отвлеченной символики к эмоционально насыщенной образности. Это сказывается в появлении эмоционально окрашенного пейзажа, в прекрасном музыкальном сопровождении, построенном на мотивах народной музыки. Зимние пейзажи, сад в Горках, картины ночной Москвы, Кремля, Ленинского мавзолея глубоко волнуют, служат средством огромной эмоциональной выразительности. Эти пейзажи, а отчасти жанровые сцены Востока (например танцы детей, проход пионеров, студентов) дают прекрасные образцы новой изобразительной трактовки, живописности, светотеневой, воздушной, эмоциональной по своему характеру. Вместе с расширением и обогащением тональной гаммы усложняется и ритм монтажа, в котором уже редки прежние столкновения намышленных противоположностей.

Рядом с лирической передачей печали в эпизодах похорон мы находим певучую радость в замечательных по сочетанию изобразительных средств с движением и музыкой кадрах парада физкультурников, патетику полетов аэропланов.

Остатков старой методики, конечно, еще немало. Можно указать, например, на старый прием механического перечисления — «наш уголь», «наша нефть» и т. д. Понимание образа как механической суммы сказывается во всем завершении фильма, стремящемся в патетической концовке перечислить все события, все достижения, показать все виды труда и уголки земли. Вертов забывает, что глубина и охват образа не есть количественные величины. Осталось, конечно, и нечто от предметной символики, как например, «слепая была жизнь моя» (шатается женщина), «мы его не видели» и т. д. Но, зная творческий путь Вертова, его старую методику, отмечая ее остатки, надо указать и на новые черты в творчестве Вертова.

Творческую эволюцию Д. Вертова можно охарактеризовать как путь от простой документальной хроники через пафос революционной декламации к эмоциональному реалистическому осознанию новой жизни. В плане изобразительной культуры—это путь от натуралистической хроникальной фотографии и от увлечения кубизмом к реалистически полнокровной изобразительной форме.

Путь Вертова к реализму—результат и показатель роста социалистической художественной культуры. Дзига Вертов, преодолевая мелкобуржуазную ограниченность сознания, постепенно освобождается от теоретической путаницы, от влияний буржуазного вырождающегося формализма.

А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ.



«Персонажи» из нового мультфильма «Колобок». Режиссер-художник В. СУТЕЕВ. Производство студии художественной мультипликации ГУКФ.

Неувязки

В этом году намечено передать краям и областям 1402 автокинопередвижки. В прошлом году такие передвижки насчитывались единицами. План Управления кинофикации утвержден Совнаркомом РСФСР. В соответствии с ним Управление установило лимиты по краям и областям. Отпуск передвижек на места намечен с таким расчетом, чтобы в первую очередь они поступали в южные районы, где раньше проходит сев.

Казахстану запланировано 77 передвижек, из которых к посевной следовало получить 10, Азово-Черноморский трест должен получить 70 автопередвижек. Однако Союзснабсбыткино, куда трест обратился за передвижками, предлагает ему заключить договор только на 35 передвижек! В таком же положении оказались и другие тресты. Азово-Черноморский край уже получил 8 автопередвижек, но от заключения договоров на все количество передвижек краевой трест воздерживается.

Почему же произошла такая «неувязка»? Оказывается, Союзснабсбыткино вместо 1402 передвижек на РСФСР выделило на весь год лишь 700 передвижек — вдвое меньше!

На этом злоключения с передвижками еще не кончаются. Заводская стоимость автокинопередвижки — 21.168 рублей. Стоимость кинопередвижки установлена Управлением кинофикации для местных трестов в 22.500 рублей. Но приобрести за эту сумму передвижку не так-то просто. Союзснабсбыткино, как посредническая организация, может допускать накидки не свыше 3 проц. На самом же деле оно значительно превышает эту норму. Азово-Черноморскому тресту Союзснабсбыткино сообщило, что автопередвижка стоит 21.404 руб. и, кроме того, надо уплатить 2500 руб. за ее доставку.

А вот какую телеграмму получило Управление кинофикации от управляющего Оренбургским трестом:

«Планом предусмотрена стоимость автопередвижки 20.700 руб., требуют выставления аккредитива 25.000 рублей, просим раз'яснить».

Союзснабсбыткино не имеет права произвольно устанавливать цену и брать с трестов по 2500 руб. за доставку. По таким «коммерческим устремлениям» надо крепко ударить.

Росснабсбыткино и Союзснабсбыткино не обеспечивают должных темпов по продвижению на места аппаратуры. Управляющий Азово-Черноморским трестом т. Пацнорник заявляет, что в первом квартале должно быть занаряжено звуковой стационарной аппаратуры 17 единиц, но до сих пор аппаратура не отгружена. Казахстан к весеннему севу должен был получить 10 звуковых автопередвижек, но пока не получил ни одной.

Со всеми претензиями краевые и областные тресты обращаются в Управление кинофикации. Но Союзснабсбыткино не республиканская, а союзная организация. Чтобы воздействовать на нее, надо из Управления кинофикации проделать довольно сложный путь по инстанциям. Но есть и другая возможность, которую Управление кинофикации еще не использовало. Надо через ГУКФ добиться в самый кратчайший срок устранения всех «неувязок» с обслуживанием местной киносети.

А. МОСКОВСКИЙ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МУЛЬТФИЛЬМЫ

Демонстрация диснеевских фильмов («Три свинки», «Пингвины», «Микки дирижер») не могли пройти мимо внимания советских мастеров мультипликации. Эти интересные по техническому мастерству фильмы явились хорошим производственным толчком для наших мультипликаторов.

Идеологически и художественно мы стоим выше Диснея. Нам остается добиться лишь такой же высокой техники.

В чем сила Диснея?

В том, что его графические образы абсолютно слиты со звуковым и музыкальным оформлением в одно целое. Образ там поддерживает звук, а звук поддерживает образ. Это является основной чертой диснеевских работ. В наших работах мы еще не достигли таких результатов.

В частности, я в своих работах «Квартет» и новом фильме «Лисастроитель» старался воспринять от Диснея именно эту особенность его творчества. Второе, что очень ценно у Диснея, — это разработка пластических движений персонажей.

Организация производства в нашей студии на сегодняшний день уже во многом проводится по методам Диснея. Произведенная работа строго диференцирована, имеются своего рода «департаменты», как их называют в Америке, или отделы — режиссерский, художников-мультипликаторов, промежуточников, цеха контуровки, заливки, планировки, с'емки и т. д. Но пока мы все же технически сильно отстаем от Америки.

В чем причины?

Советская мультипликация существует уже двенадцать лет, однако работа над самостоятельными мультипликационными художественными фильмами проводится не более трех лет. До этого мультипликация носила, главным образом, подсобный характер. Делались рекламы, вставки и т. д. Специальная мультипликация делалась редко, от случая к случаю. Значительным тормозом являлось и полное отсутствие проката мультфильма, мизерное отчисление авторских, отсутствие реклам и т. д.

Все это отрицательно влияло на рост советской мультипликации.

Удельный вес мультипликации на кинопроизводстве даже в последние годы был очень невелик. В нее не привлекались настоящие литературные и художественные силы, потому что средства отпускались очень небольшие, и руководство студий не уделяло нам должного внимания.

Вот почему организация самостоятельной студии графической мультипликации является для нашей работы серьезнейшим этапом. Студия графической мультипликации получила недавно прекрасное большое помещение, где она сможет широко развернуть все производственные процессы и их диференцировать. Теперь все зависит от коллектива студии, который должен добиться высокого качества мультфильмов.

В мультипликации есть и должно быть еще большее разнообразие жанров. С легкой руки некоторых «теоретиков» в мультипликации пытались передать остракизму жанр музыкальной веселой комедии в стиле Диснея. Мы конечно не должны слепо копировать Диснея, но взять от него все лучшее мы обязаны. А лучшее — это темп, ритм, движение, техника. Много лет мы делали замедленные, тягучие и скучные вещи. В большинстве наших фильмов формальным трюкам уделялось больше места, чем содержанию и доходчивости вещи.

Советские мультфильмы должны быть идеологически остры и выполняться с большим техническим мастерством.

Басни, сказки, политические и бытовые шаржи, детские фильмы, полит-плакаты и т. д. — вот то колоссальное поле деятельности режиссеров и художников советской мультипликации.

Для этого необходимо в новую студию привлечь лучшие литературные и художественные силы, получить новую техническую базу для развертывания производства. Студия должна получить собственный павильон для озвучания, иметь свою лабораторию, проекционный зал и т. д.

Надо по-серьезному заняться и овладеть цветом. У графической мультипликации имеются все возможности быстро овладеть этим новым достижением советской кинотехники. Цветное оформление графической мультипликации значительно проще цветных с'емок живой натуры.

Я убежден, что, имея самостоятельную производственную базу, мы в ближайшие месяцы дадим советскому зрителю полноценные художественные мультфильмы. **А. ИВАНОВ.**

ПО КЛУБАМ

★ **Дом кино.** 1 апреля. Дискуссионный просмотр фильма «У самого синего моря» реж. Б. Барнет.

★ **Дом печати.** 30 марта. Вечер отдыха журналиста. Кино и концерт. 31 марта. Дискуссионный просмотр нового звукового художественного фильма «У самого синего моря» реж. Б. В. Барнет.

1 апреля. Доклад тов. Комарова — «Основные этапы развития мировой кинематографии».

2 апреля. Встреча московских журналистов с артистами, вернувшимися из-за границы, Давидом Ойстрах, Гинзбургом и др.

3 апреля. Дискуссионный просмотр фильма «У самого синего моря» для работников фабрично-заводской печати.

4 апреля. Продолжение доклада Комарова «Основные этапы развития мировой кинематографии».

★ **Клуб мастеров искусств.** 30 марта. Творческий вечер засл. арт. С. П. Комарова; 15-летие его работы в кино.

31 марта. Творческий вечер засл. арт. республики Еланской (МХАТ I им. Горького).

★ **Дом советского писателя.** 30 марта Цикловая лекция по истории музыки. Вагнер — Лист (читает т. Альшванг).

В СТУДИЯХ

ЛЕНФИЛЬМ

В мастерской С. Юткевича начались подготовительные работы к с'емкам фильма «Садовник». Ежедневно в две смены идут репетиции. Готовятся эскизы, макеты декораций, костюмы, разрабатывается рабочий сценарий.

Построение отдельных мизансцен во время репетиций проводится на основе макета будущей декорации. Результаты репетиций фиксируются в рабочем сценарии.

Несколько дней назад режиссер С. Юткевич провел пробную с'емку срепетированных монтажных кусков.

— Пробная с'емка дала нам многое, — говорит **С. Юткевич.** — Мы проверяли соответствие внешнего облика актера с теми наметками образа, которые установили на репетициях. В результате пробы выяснилось, что ряд вещей необходимо изменить. В частности, после пробных с'емок мы коренным образом изменили внешний облик Файвужинского (арт. С. Каюков). Многое подверглось переделке и у других персонажей фильма.

Одновременно коллектив «Садовника» опробовал на этой с'емке новый звукозаписывающий аппарат конструктора Никитина.

— Судя по первой с'емке, — сказал звукооператор Шер, — качество звукозаписи на аппарате Никитина должно быть вполне хорошим.

В первой половине апреля репетиции «Садовника» будут закончены. Мастерская покажет руководству киностудии своеобразный киноспектакль, и после этого начнутся с'емки.

Закончен монтаж немого варианта картины режиссера С. Герасимова «Семеро смелых».

Немая картина будет во многом отличаться от звуковой. Исключены сцены: «прыжок с парашютом», «орел или решка» и др. В связи с изменением монтажной композиции введен ряд новых эпизодов: «драка собак», «анализ олова» и др.

В немом варианте один из участников фильма Молибога уже не «арктический заяц». Он сразу появляется на экране как полноправный член комсомольской зимовки.

Немой вариант монтировали режиссеры Б. Шписс и Р. Шильман почти целиком из дублей. Им удалось сохранить замысел постановщиков и передать яркие и живые образы семи отважных комсомольцев.

Приступая к подготовке сценария на тему о современной Красной армии, руководство студии организовало вместе с Ленинградским домом Красной армии встречу-беседу с командирами РККА.

Беседа прошла очень оживленно. Командиры и политработники — участники совещания — делились воспоминаниями об интересных эпизодах из жизни и быта Красной армии. Ряд товарищей высказал интересные соображения о характере будущего фильма.

Картина о современной Красной армии должна быть выпущена студией к 20-й годовщине Великой Октябрьской революции. Условное ее название — **«Товарищи командиры».**

МЕЖРАБПОМФИЛЬМ

★ Коллектив картины «Бесприданница» в основном закончил павильонные с'емки. В ближайшие дни группа намерена перейти на зимнюю натуру.

★ Недавно мы сообщали, что группа картины «Сердце гор» простаивает из-за неготовности диалогов. Писатель Бабель сдал часть диалогов, и группа приступила к с'емке.

★ Попрежнему бездействует коллектив картины «Глюкауф». Не закончена переделка сценария.

★ Приказом по студии пущен в производство сценарий т. Роденберга «Подполье». Ставит картину автор. Директором группы назначен тов. Фройнд.

★ С'емки картины «Восстание камней» приостановлены из-за переделок сценария. Новый вариант сценария должен быть готов в ближайшие дни.



«ВОРОШИЛОВСКИЙ СТРЕЛОК». Производство Мостехфильм, постановка комсомольской с'емочной бригады. На снимке: кадр из фильма, сцена в тире. Актриса З. Пашкова и актер Д. Зольц.

ЗАГРАНИЧНАЯ ХРОНИКА

★ Покидает Голливуд известная артистка Марлен Дитрих. По всей вероятности, она будет работать в Лондоне у Корда. Причиной ее разрыва с Парамоунт явилась отставка Любича с поста директора производства и приостановка фильма «Я любила солдата», в котором она должна была сниматься.

Последним фильмом, в котором она снималась у Парамоунт, было «Желание» в постановке Любича.

★ **Жак Федер,** получивший во Франции в 1935 г. первую премию за поставленный им фильм «Героическая ярмарка», в ближайшее время будет ставить фильм в Лондоне у Корда. Действие этого фильма происходит в Китае.

★ **В связи с повышением пошлины** на ввоз иностранных фильмов в Мексику владельцы многих кинотеатров в столице Мексики, ставивших преимущественно фильмы, выпускаемые в США, угрожают правительству закрытием своих предприятий.

★ **Специальный театр рельефного кино** открылся в начале марта в Брюсселе. Для получения рельефного изображения кадр показывается в двух снимках, как в обычных стереоскопических фотографиях. Зрители снабжены электромеханическими очками, синхронизированными с проекционным аппаратом.

★ **Международный конгресс любительского фильма** организуется в июле этого года в Берлине во время международной спортивной Олимпиады. Созыв этого конгресса является со стороны германского фашизма одним из способов привлечения иностранных туристов на Олимпиаду, которую, как известно, собираются бойкотировать спортивные организации ряда стран, в виде протеста против фашистского режима в Германии.

★ **Фильм «Жанна Д'Арк»** по произведению Бернарда Шоу готовится к постановке в Англии. Руководит постановкой Пауль Циннер, главную роль Орлеанской девы играет Елизавета Бергнер. Натурные снимки будут производится во Франции.

★ **Гарольд Ллойд** выпустил новый фильм «Млечный путь», в котором вместе с ним участвует Адольф Менжу. Хотя фильм звуковой, но смех в новой комедии Гарольд Ллойда вызывается преимущественно ситуациями и действиями, а не диалогом.

★ **Франк Капра,** один из наиболее талантливых молодых американских режиссеров, заканчивает постановку фильма «Потерянный горизонт» и подготовляет к выпуску другой фильм — «Джентльмен направляется в город», в котором главные роли будут исполнять Гарри Купер и Жанна Артур.

В ГУКФ

★ Директор Киевской копировальной фабрики тов. Алейников разработал метод реставрации негатива, осуществляемый при помощи сконструированных им матировочных и лакировочных машин.

Последние уже построены и пущены в эксплоатацию на Киевской копирфабрике.

По методу тов. Алейникова реставрирован негатив фильма «Путевка в жизнь», который был признан ранее негодным. Первая копия, снятая с реставрированного негатива, принята Союзинторгкино для экспорта.

Приказом по ГУКФ тов. Алейникову об'явлена благодарность. Он премирован двухмесячным отпуском.

★ Кинопромстрою предложено выделить 10000 руб. в распоряжение московской стройконторы для премирования рабочих-стахановцев.

За хорошую работу по ремонту и оборудованию «Колизея» и Первого кинотеатра премированы в размере месячного оклада — главный инженер строительства т. П. Мягкий, инженер-электрик т. Б. Худекель, инженер-кинозвуковик т. Веселовский, производители работ тт. Антохин, Гейман, Шапошников, старшие киномеханики тт. Кисловский и Цукерман и старший машинист сцены Первого кинотеатра т. Климов.

★ Отраслевая конференция стахановцев киномеханической промышленности открывается 3 апреля в Ленинграде.

НАМ ПИШУТ

Неудачное распоряжение. Мосгоркино перевело ряд специальных детских кинотеатров («Юный зритель», «Смена», «Молот», «Перекоп», «2-й рабочий») на пятидневку. Шестой день (1, 7, 13, 19, 25 каждого месяца) предоставляется взрослому зрителю. Сделано это, очевидно, для увеличения доходности театров. Это решение должно быть отменено. Двери детского кино должны быть открыты ежедневно только для детей.

КИНОЗРИТЕЛЬ.

По районам Сталинградского края с большим успехом проходит кинофестиваль колхозной молодежи. В Елани фестиваль прошел, как большой праздник. На просмотрах присутствовало до 300 человек, в том числе несколько стариков-колхозников, никогда не видавших кино. Колхозникам были показаны картины: «Чапаев», «Аэроград», «Юность Максима» и «Иудушка Головлев». Картина «Чапаев» вызвала огромный энтузиазм у зрителей. В селе Средней Ахтубе участники фестиваля принимали активное участие в обсуждении картин. Девушкам-колхозницам очень понравилась картина «Подруги». Колхозница Рассказова заявила: «Если будет война, мы будем так же храбро защищать любимую родину, как эти девушки».

И. С-КИЙ.

В сельском фонде западно-сибирской конторы Росснабфильм имеется 535 копий художественных картин. Этот фонд явно недостаточен, его необходимо пополнить. Сеть кинопередвижек еще будет обеспечена картинами, но стационары смогут вести работу лишь на 25 процентов.

Краевая контора Росснабфильм должна была получить 14 копий фильма «Вражьи тропы», а получила только четыре. Поступают запросы на фильм «Свиноводство», который снимался западно-сибирской фабрикой Союзтехфильм, но ни одной копии этой картины в крае не имеется. Обращались за содействием в Росснабфильм, но это не помогает.

П. К.

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

По картине «Ревизор», ставящейся на киевской студии Украинфильм, дирекция фабрики сняла с ролей некоторых актеров. В их числе — исполнитель роли городничего т. Мичурин. В связи с этим меня за последнее время осаждают расспросами и выражениями «соболезнования». Вынужден поэтому просить газету «Кино» дать мне возможность заявить, что к названной картине я никакого отношения не имел и не имею.

Артист кино и артист театра им. Вс. Мейерхольда ГЕННАДИЙ МИЧУРИН.

ПОПРАВКА

Тов. Лебедев просит сообщить, что в его статье «Руководство к действию» («Кино» № 15) при переписке на машинке выпала строка. После слов: «... по истории кинохроники (Г. М. Болтянского)» следует читать: **«... по режиссуре хроники (Я. Посельского), истории сов. кино (Н. Лебедева) и т. д.»**

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ

ИЗДАТЕЛЬ — КИНОФОТОИЗДАТ
РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. № 21/5, тел. 1-94-40.
ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Кузнецкий Мост, д. 22, тел. 5-22-89.

Трест РОССНАБФИЛЬМ с глубоким прискорбием извещает о преждевременной смерти старого работника кинематографии, члена ВКП(б), Управляющего Татарской областной конторой РОССНАБФИЛЬМ в г. Казани

Николая Андреевича ЕВСЕЕВА

и выражает свое соболезнование семье покойного.

Уполн. Главлита Б-20479 Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.